

Charakter. Allenfalls vorhandene geschohnismäßige Momente werden ins gleichsam Dauernde und Zuständliche nivelliert. Denn Zustand kann es in der Musik nur annähernd geben, bewirkt durch Reduktion der Bewegung und Wiederholung kleinster Einheiten. Vom Hörer verlangt der Mitvollzug einer solchen Musik, alle raumhaften Fühlweisen in den Hörakt einzubeziehen. Die Musik Debussys löst sich in dem Maße von den dualistischen, dynamischen, logisch-prozessualen Eigenheiten der vorausgegangenen Stile, in dem sie sich statischen, alogischen und zuständlichen zuwendet. Darin wird eine enge Beziehung zur Malerei und Literatur seiner Zeit erkennbar, aber auch der Widerspruch, der in der Folgezeit, in der wir heute noch stehen, so wesentlich werden sollte – der Widerspruch, den Zuständliches in zeitlicher Entfaltung darstellt. Ihm entspricht in der Malerei die Widersprüchlichkeit einer im Raum erstarrten Bewegung.

Abschließend einiges zur Form. Debussy schrieb einmal: *„Es scheint mir, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. Bei Schumann und Mendelssohn ist sie nur mehr die respektvolle Wiederholung der gleichen Formen mit schwächeren Kräften... Man muß durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen...“* Darin äußert sich Debussys entschiedene Abkehr von einer überkommenen Formgesinnung, deren Wesen in logischer Entwicklung und planhafter Vorgegebenheit lag. Beginn, Höhepunkt, Zäsur, Abschluß umschreiben den streckenhaften Charakter dieses aus dem Themenkontrast heraus belebten klassisch-romantischen Formverständnisses. Was Debussy an ostasiatischer, vorbarocker und Wagnerscher Musik u. a. fasziniert haben mag, war auch deren grundlegend andersartige formale Haltung. Man hat in bezug auf Debussy von kreisenden Formen gesprochen, er selbst allegorisch von offenen Fenstern, die auf den freien Himmel schauen lassen; auch wissen wir von seinem frühen Plan zu einer *„Symphonie mit psychologisch entwickelten Themen“*. Dies und anderes mehr, vor allem aber die Analyse seiner Werke offenbart eine Formensprache, deren Wesen in der Preisgabe jenes von einem Beginn zu einem Schluß führenden Entwicklungsgedankens und in der Überwindung einer zweidimensionalen Sicht der musikalischen Form liegt; statt dessen kreisende, offene Formen, die, statt vorgegeben zu sein, sich ergeben; offene Formen also insofern, als sie nur in mehr als zweidimensionaler Entfaltung gedacht werden können und damit auch ihrerseits in einem auch in die Tiefe hinein imaginierten Klangraum stehen. Die aphoristische Melodik, die harmonische Funktion der Einzelklänge und andere erwähnte Eigenheiten finden hier ihre formale Korrespondenz. Denn das In-sich-selbst-zurück-Münden bedeutet ja keinen Stillstand und Zuständlichkeit keine Stagnation, der Verzicht auf Themendualismus keinen Verzicht auf Entwicklung; im Gegenteil wird im Sinne der typisch impressionistischen Synästhesie ein in besonderer Weise ausgeprägtes Raumgefühl in musikalischen Strukturen konkretisiert.

ERNST KLUSEN / VIERSEN

### *Gustav Mahler und das böhmisch-mährische Volkslied*

#### I.

In meinem Vortrag *Gustav Mahler und das Volkslied seiner Heimat* vor der XV. Konferenz des International Folk Music Council<sup>1</sup> in Gottwaldov habe ich darauf hinweisen können, daß neben seltenen notengetreuen Übernahmen von Volksweisen das Eindringen von Elementen der heimatlichen Volksmusik in das Werk Mahlers von Bedeutung ist.

<sup>1</sup> *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XV, Cambridge 1963.



Die Breite und Intensität solch elementarer Beziehung steht aber in merkwürdigem Gegensatz zu der Tatsache, daß so wenig notengetreue Übernahmen von Volksliedern aus Mahlers Heimat nachzuweisen sind, daß Mahler selbst nur ein einzigesmal — in bezug auf seine Komposition von *Des Antonius von Padua Fischpredigt* — vom Einfluß der „böhmischen Musikanten“ spricht, und das wiederum in merkwürdigem Gegensatz zu der Überlieferung, nach der der Vierjährige an die 200 Volkslieder gekannt hat<sup>2</sup>. Diese scheinbaren Gegensätze klären sich im Lichte der modernen Entwicklungspsychologie, welche die Bedeutung der frühen Kindheit für das Leben des Erwachsenen in einer Form darstellt, die für unsere Spezialfrage sehr interessant ist. Sie bezeichnet diese Periode als „eine Vorübung“, deren Sinn in der Zukunft liegt<sup>3</sup>, „in einem tief im Leben des Erwachsenen liegenden Ziel“<sup>4</sup>. Aber auch über die speziellen Vorgänge frühkindlichen Seelenlebens gibt die Forschung bedeutsame Auskunft. „Ist aber die funktionelle Vorübung das Wichtigste in dieser Stufe, dann sind die Inhalte des Erlebten relativ gleichgültig. Nicht dieses oder jenes ... ist wichtig, sondern die Möglichkeit des affektiven Bedeutungserlebens selbst und die zurückbleibenden Dispositionen zu funktionalen Leistungen und Vollzügen geben der Stufe ihren für die Entwicklung des Kindes entscheidenden Sinn. Darin liegt es auch, daß es kaum materielle Früherinnerungen gibt [Sperrung vom Verf.]. Die Umwelt wird ja nicht als sachlich zusammenhängendes Sein erlebt. Das Wichtigste an ihr sind — im Bereich des geistigen Sinnerlebens — Affektivwirkungen und Ausdruckscharaktere“<sup>5</sup>.

Auf unsere Fragestellung angewendet bedeutet dies: der Erwerb eines Volksliedschatzes durch das Kind Mahler war eine „funktionale Vorübung“. Die Inhalte — Lieder im einzelnen — waren „relativ gleichgültig“, eine Früherinnerung fehlt. Aber die „zurückbleibenden Dispositionen“ ermöglichten jene Beziehung zu den rhythmischen, melodischen, formalen und harmonischen Elementen der heimatlichen Volksmusik, deren Umfang und konkrete Einzelheiten Mahler durchaus unbewußt waren.

In diesem Zusammenhang ist auch Mahlers Textwahl von Bedeutung. Seine Texte haben häufig auch dann, wenn sie nicht aus dem *Wunderhorn* entnommen sind, etwas Volksliedhaftes, z. B. die Kindertotenlieder Rückerts. Mahler hat seine Affinität zum Volksliedhaften geahnt, wenn er an Ludwig Karpath schrieb: „... Wenn ich bis zu meinem 40. Lebensjahr meine Texte — sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu) — ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt habe“<sup>6</sup>. Paul Stefan teilt mit, daß das erste Lied eines fahrenden Gesellen *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* nicht wie die übrigen drei von Mahler gedichtet ist, sondern fast wörtlich im *Wunderhorn* steht. Mahler komponierte aber den Zyklus 1883 und lernte erst 1888 die Sammlung Armins und Brentanos kennen. Das Auftauchen dieses Volksliedtextes<sup>7</sup> kann nur so erklärt werden, daß Mahler ein ihm aus der Heimat bekanntes Volkslied unbewußt übernahm. Ich gebe als vorläufige Übersicht eine Zusammenstellung, weil Duse<sup>8</sup> in seiner sehr sorgfältigen Studie zu Mahlers Liedtexten auf diesen Zusammenhang nicht eingeht.

Bald gras ich am Neckar (Iglauer Sprachinsel, Jungbauer<sup>9</sup> Nr. 164 und etwa 10 weitere Belege in Böhmen)

<sup>2</sup> R. Specht, *Gustav Mahler*, Bln. u. Lpz. 1913, 166.

<sup>3</sup> R. Bergius, *Entwicklungen als Stufenfolge*, in Hdb. der Psychologie, 3. Bd., Entwicklungspsychologie, ed. H. Thomae, Erlangen 1959, 142.

<sup>4</sup> Kroh, *Entwicklungspsychologie des Grundschulkindes*, Langensalza 1944, zit. bei Bergius a. a. O.

<sup>5</sup> Bergius a. a. O.

<sup>6</sup> *Gustav Mahler, Briefe*, ed. Alma-Maria Mahler, Berlin—Wien—Lpz., 254.

<sup>7</sup> *Wann mein Schatz Hochzeit macht*, *Wunderhorn*, 3. Bd. Heidelberg 1806, 124.

<sup>8</sup> *Studio sulla poetica liederistica di Gustav Mahler*, Venezia 1961.

<sup>9</sup> G. Jungbauer, *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, Prag 1913.



*Die Gedanken sind frei* (Jungbauer Nr. 1607)

*Hans und Grete* (Jungbauer Nr. 1989 Kaadener Gegend, 2009 östliches Böhmen, 2020 Nordböhmen)  
*Hast gesagt du wollst mich nehmen* (Hruschka-Toischer<sup>10</sup> Nr. 76 Lob bei Falkenau)

*Ich ging mit Lust* (Hruschka-Toischer III Nr. 5 und Nr. 121, Johannistal)

*Ich kann und mag nicht fröhlich sein* (Hruschka-Toischer Nr. 64b Nordböhmen, ähnlich Nr. 64a Nord- und Westböhmen)

*O Rös'chen rot* (Jungbauer Nr. 588, wiederholt belegt Hruschka-Toischer I Nr. 9)

*Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (Der Mittelteil *Blümlein blau verdorre nicht* ist in Böhmen und Schlesien als Liedanfang nachgewiesen. Erk-Böhme II, 648<sup>11</sup> im Inhaltsverzeichnis des III. Bandes *verdorre nicht* statt wie im Text *verblühest du*. Klein-Kreidel bei Wohlau. Hoffmann-Richter<sup>12</sup>, Nr. 89)

*Wer ist denn draußen* (Jungbauer Nr. 274 und 375. Johannistal, Oschitz, Egerland)

*Wir genießen die himmlischen Freuden* (Hruschka-Toischer I Nr. 46 III Nr. 289)

*Wo die schönen Trompeten blasen* (nach Jungbauer belegt in ganz Böhmen, besonders im Egerland Oberlohma, Oschitz. Einzelne Strophen als Wanderstrophen in vielen böhmischen Volksliedern)

*Zu Straßburg* (Jungbauer Nr. 1352, 1362–64, 1980–81, 1380–82 Deserteurmotiv ohne Straßburg)

Dieser literarische Exkurs ist für die musikalische Betrachtung insofern nicht ohne Bedeutung, als er das gleiche zeigt wie jene: das Virulentwerden des Kindheitsbesitzes für das Schaffen des reifen Meisters. Doch zurück zur musikalischen Analyse.

Die in meinem Vortrag a. a. O. dargelegten rhythmisch-formalen und melodisch-tonalen Beziehungen Mahlers zur böhmisch-mährischen Volksmusik greifen auch in die Struktur seiner Harmonik ein. Sie sind freilich sehr viel schwieriger nachzuweisen, da sie in das komplizierte Gefüge spätromantischer Harmonik eingeschmolzen sind. Perhiletische Melodiestructur und kurzgliedrige Motivwiederholungen auf gleicher Tonhöhe führen bei Mahler häufig zu einer statischen Harmonik: die gleiche Akkordfläche wird lange beibehalten, wie das c-moll des Anfangs von *Des Antonius von Padua Fischpredigt* zunächst 12 Takte stehenbleibt, zu Beginn der zweiten und dritten Strophe sechs bzw. sieben Takte; im ersten F-dur-Teil verweilt die Harmonik acht Takte und so fort. Aus diesem Stück, so meinte Mahler, könnte man „das Gedudel der böhmischen Musikanten in seinen rohesten Grundzügen“ heraushören<sup>13</sup>. Die gleiche Erscheinung findet man in *Wer hat dies Liedlein erdacht*<sup>14</sup>.

Außer dieser durch die oben bezeichneten Melodiestructuren bedingten statischen Harmonik finden sich bei Mahler sehr häufig einzelne Liegestimmen. Daß sie aus der Dudelsacktechnik abgeleitet sind, ist sehr einfach dort zu erkennen, wo auch aus der Betrachtung des gesamten musikalischen Zusammenhangs hervorgeht, daß es sich um stilisierte Volksmusik handelt, wie beim Beginn des 2. Satzes der IX. *Sinfonie*, ab Takt 10. Aber die Dudelsacktechnik erscheint auch in komplizierten harmonischen Zusammenhängen, wenn nämlich die Kontrapunkte in tonalen Gegensatz zu ihnen treten, wie in der Einleitung zum Finale der X. *Sinfonie* die Baßquinten und im Lied *Das irdische Leben*, Takt 1–11, 15–18, 19–30, 33–44, 53–64, 87–98, 99–106, 107–118, wo in sechs Fällen die Liegestimme 11 Takte anhält und damit zu einem formgliedernden Element wird.

Die Baßlosigkeit in Mahlers Harmonik wurde bereits von Adorno hervorgehoben und das Alternieren der zwischen Tonika und Dominant wechselnden Baßstimme von der Tanzmusik

<sup>10</sup> *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*, Prag 1891.

<sup>11</sup> Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. I–III, Lpz. 1893.

<sup>12</sup> *Schlesische Volkslieder*, Lpz. 1842.

<sup>13</sup> N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Lpz.–Wien–Zürich 1923, 11.

<sup>14</sup> Die für Mahler so charakteristische „gebrochene Melodie“ (Achtelgruppen auf einer Silbe) die, wie ich in meinem Vortrag (s. Anm. 1) ausführte, durch böhmische Volksmusik beeinflusst ist, führt Jaroslav Markl in seinem Referat über den böhmischen Dudelsack (s. Anm. 1) auf den Einfluß dieses Volksinstrumentes zurück.



hergeleitet<sup>15</sup>. Bedeutsam aber erscheint hier hervorzuheben, daß solche Baßlosigkeit — statische Klangfläche, Liegestimmen, ostinate Fundamentschritte — nicht nur zur Stilisierung von Volkstanzmusik dient, sondern auch grundsätzlich von struktureller Bedeutung für Mahlers Harmonik ist. Zwei weitere Erscheinungen in Mahlers Harmonik beanspruchen besondere Beachtung im Zusammenhang mit der böhmisch-mährischen Volksmusik. Die Harmonisierung der mährischen Tonleiter und die Dur-Moll-Polarität.

Über den Einfluß der mährischen Tonleiter mit übermäßiger Quart auf Mahlers Melodiebildung habe ich in meinem Vortrag a. a. O. Näheres mitgeteilt. In dem dort angeführten Beispiel aus dem Finale der IV. Sinfonie bezieht sich Mahler nicht auf die traditionelle Harmonisierung mährischer Volksmusiker<sup>16</sup>.



Sie ergibt für das westliche tonale Empfinden ungewohnte wechsell dominantische Klangfolgen, die in der mährischen Volksmusik auch dort auftauchen, wo sie nicht durch die Harmonisierung der mährischen Quart verursacht sind.



Solche Klangfortschreitungen sind bei Mahler nicht nur dort anzutreffen, wo durch Volksliedtexte Volkstümliches assoziiert wird wie etwa im Beisp. 2a:



und im Vorspiel zu *Um schlimme Kinder artig zu machen*, sondern auch in den Sinfonien. Zum Teil sind dort die einfachen wechsell dominantischen Klangfortschreitungen durch Klangvertretungen, Liegestimmen und Kontrapunkte kunstmäßig eingefärbt, wie in dem folgenden Beispiel aus der IX. Sinfonie<sup>17</sup>:

<sup>15</sup> Mahler. *Eine musikalische Physiognomik*, Ffm. 1960, 152 f.

<sup>16</sup> Vgl. etwas Klusak, V. *Slovácké písně s hudebním doprovodem*, Praha 1952, Nr. 68, 70, 74, 82, 88, 94 usf.

<sup>17</sup> Zitiert nach der Studien-Part. U. E. 3398 L. W.



2b IX. Symphonie, I. Satz, S. 59

Die Polarität von Dur und Moll in der Form unmittelbarer Aufeinanderfolge von Dreiklängen gleicher Stufe ist von der Romantik mit besonderer Vorliebe genutzt worden<sup>18</sup>. Wir müssen jedoch festhalten, daß diese Rückung auch bei der Romantik noch deutlich im Sinne modulatorischer Zielstrebigkeit, häufig auch aus der Deutung des Wortes, interpretiert werden kann. Mit Recht stellt deshalb Kurth die energetische Struktur der Dur-Moll-Polarität nachdrücklich heraus<sup>19</sup>. Solche Art des Dur-Moll-Wechsels findet sich natürlich auch bei Mahler wie im letzten *Lied eines fahrenden Gesellen*, 4.–6. Takt vor 28, 1.–6. Takt vor 29 und die letzten 5 Takte vor Schluß. Daneben aber gibt es eine Polarität von Dur und Moll, die ohne energetisch-modulatorische Zweckbestimmung ein freies Fluktuieren, einen reinen Farbaustausch darstellt, so wie eine perhiletische Melodie freischwebend sich im Raum bewegt, ohne durch ihre Innenspannung zielgerichtet zu sein. Beispiele für eine solch „perhiletische Harmonik“ finden sich in Mahlers Kompositionen ebenso wie im mährischen Volkslied, das auch nicht moduliert sondern fluktuiert<sup>20</sup>.

3a Sušil Nr. 818

Und dort, wo wir durch Volksmusikensembles ähnliche Melodien ausharmonisiert finden, entdecken wir die harmonische Fluktuation, das freie Auswechseln von Dur und Moll der gleichen Stufe.

b Ludzia Povedajú

<sup>18</sup> E. Kurth, *Romantische Harmonik*, Bln. 2/1923, 169 ff.

<sup>19</sup> a. a. O., 182.

<sup>20</sup> Fr. Sušil, *Morávské národní písňe*, Neudr. Praha 1951, vgl. auch Nr. 1119, 1117, 1940, 1252.



Eben diese gleiche Dur-Moll-Fluktuation um den Grundton finden wir in Mahlers Harmonik. Sie ist als klanglich bestimmte Polarität aufzufassen in dem ungezielten harmonischen Umkreisen des Grundtons. Ein Beispiel aus dem *Lied von der Erde* soll den Sachverhalt verdeutlichen.

4 *Lied von der Erde* I [45]

Wein ———— jetzt ist es Zeit Ge - nos - - sen

Leert Eure gold' - - - - - nen Be - - - - - cher zu

Grund Dun - kel

ist das Le - - - - - ben ist der Tod.

Solche, von harmonischer Logik des Kadenzablaufs gelöste Technik der Dur-Moll-Polarität bei Mahler muß auch als eine Tendenz moderner Harmonik verstanden werden, die gleichzeitig, wenn auch personal- und nationalstilistisch variiert, bei seinen Zeitgenossen sich findet: bei Debussy und Bartók, sowie beim jungen Strawinsky. Auch für Schönberg und seinen Kreis ist solche Technik von Bedeutung geworden. Damit ist aber das Einfließen volksmusikalischer Kräfte seiner Heimat bis an die Grenze des Erkennbaren und Deutbaren erfolgt.